

Теория

Степан Ванеян, Елена Ванеян

Венская школа искусствоведения: *Orient oder Wien?*

Недавно прошедшая в Праге конференция, посвященная влиянию венского искусствоведения на близлежащие земли после распада Австро-Венгрии, оказалась хорошим поводом поговорить о самой венской школе, ее представителях, о логике и факторах трансформации методологического опыта, главное — о степени актуальности того, что обычно именуется интердисциплинарностью и интернациональностью этого ведущего направления искусствоведения XX века. Каковы ресурсы методологии, с самого начала своего возникновения соединившей источниковедческую скрупулезность и концептуальную смелость? Каковы пределы распространения — как на Восток, так и на Запад? Каковы критерии принадлежности к венскому методологическому опыту и какова ценность опыта преодоления тоталитарной идеологии, в свое время поразившей самых заметных ученых, принадлежавших к этой традиции? И есть ли место в этой традиции отечественной науке об искусстве?

Ключевые слова:

венская школа истории искусства,
Австро-Венгрия, «новая венская школа»,
источниковедение, формализм,
структурализм, феноменология,
гештальт-психология.

*Мне давно пора домой — на Запад, — там народ еще не научился
внимать голосу разума!*

Дж. Р. Р. Толкин. «Хоббит, или Туда и обратно»

I.

В начале апреля в Праге прошла крайне примечательная и даже знаковая, а быть может, и просто символическая конференция «Влияние Венской школы истории искусства до и после 1918 года» (*Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918*), организованная Институтом истории искусства Академии наук Чехии и посвященная распространению идей, а верней — методов, традиционно объединяемых понятием «венское искусствоведение» (подобно «венскому неопозитивизму» и проч.). Нам посчастливилось принять в ней участие, и поделиться впечатлениями и соображениями — почти что священный долг, ибо тематика ее — универсальна и актуальна.

Формально программа конференции была обоснована как судьба венского искусствоведения после распада Австро-Венгрии — и как монархии, и как некоторого культурно-исторического ареала. И эта судьба — программа конференции данный момент особенно подчеркивает — не затрагивает саму Вену.

Проект конференции¹ предполагал обсуждение, в частности, следующих тем, которые, что важно, не исключали и другие варианты: 1. Ученики и последователи великих фигур венской школы в странах,

1 Предварительный контур конференции — один из номеров *Journal for Art Historiography* (8 June 2013), где программной выглядит вводная статья Мэтью Рэмпли (*Rampley M. Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe*; URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/rampley-introduction.pdf>). Своего рода продолжение номера — монография Яна Бакоша: *Bakoš J. Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*. Frankfurt am Main, 2014.

прежде входивших в состав Австро-Венгерской монархии и являющихся ныне самостоятельными государствами (перечисляются следующие страны: Венгрия, Словакия, Румыния, Сербия, Словения, Хорватия, Украина, Австрия без Вены и Чехия). 2. Что предполагает прежде всего тематическую фокусировку исследователей, их персональный, исторический и историко-художественный контекст, методологические перемены, происходившие в национально-региональных школах, где возможны были и свои традиции с иной теоретической фокусировкой, достойной сравнения с венским теоретическим опытом. 3. Само собой разумеется, что возможен и допустим критический обзор и собственно венской школы.

Главное — это все должно было относиться ко времени вокруг... 1918 года. Хотя именно с последним сроком все не так просто: появившиеся после Первой мировой войны самостоятельные государства оставались в пределах влияния культуры, которая была и остается больше историко-политических реалий.

Влияние сонма венских историков искусства, вернее — идейно-концептуальной континуальности, начиная с самых первых эпизодов (фон Хайдер, фон Эдельберг и Таузинг) и заканчивая, или, скорее, совсем не заканчивая, послевоенным (дважды) временем, — это то же, что остается в истории, и потому — вне времени (то, что, например, Фрейд, Витгенштейн, Шенберг, Шлик и т. д. — тоже венцы, важно и существенно, но их влияние и значение куда больше их географического и политического происхождения).

Вопрос — ставший основным, как нам кажется, мотивом конференции, а на самом деле — всей истории искусствознания XX века, — состоит в том, каковы пределы, границы, какова география и топография (а равно топика и топология) распространения, удержания, усвоения, трансформирования и даже искажения вкупе с отказом, забвением и просто игнорированием, быть может, самого примечательного, что породила наука об искусстве в прошедшем столетии. А оно, напомним, фактически было и временем рождения, и временем становления, и временем цветения, а равно и естественно — старения и увядания этой дисциплины, которой суждено было как-то слишком стремительно и явиться на сцену научного знания, и ее — покинуть (почти покинуть).

Проблема, навеянная впечатлениями от конференции, которую мы намерены обсудить достаточно досконально, состоит в том, что есть места и страны, традиции и школы, имеющие тот или иной опыт рецеп-

ции и апроприации некоторых методологических сокровищ, а есть, так сказать, зоны неполного покрытия, где сигнал — или слишком слаб, или вовсе отсутствует... При том, что *zone blanche* вовсе не обеспечивает *carte blanche* для «развития» в изоляции и неведении.

Отсутствие российского материала в программе конференции — повод для размышлений и даже выводов. И дело, конечно, не в том, что Россия никогда не отпадала от Австро-Венгрии. Она к ней, скорее, толком и не припадала...

При том, что есть довольно странная проблема: границы распространения венского искусствознания — слишком определены, и главное — они же — и пределы влияния. Никто не сможет отрицать, что та же Прага — часть венского искусствознания, равно как и Будапешт. Недалеко и до Польши, а на юге — до Румынии или тех же Балкан (с включением даже Стамбула). Еще восточнее — почти не затруднительно (хотя и не безусловно) представить следы Вены, южнее — с некоторыми натяжками, ибо из Италии — встречная, если не первичная волна влияния (Кроче)², а западнее, если напрямую, — то исключено, но некими иными путями (о них ниже) — абсолютно реально.

И как характерно, что сама Вена не входит в рассматриваемый ареал: внутри нее, на самом деле, ничего не распространялось и не испытывало влияния. И это, несомненно, проблема, так как трудно провести демаркацию воздействия метрополии по срокам и периодам: до поры до времени, присутствие венской науки в провинции империи — это именно присутствие, но не влияние; венская школа до коллапса империи просто была больше, а потом вроде как сильно съежилась. Должно было совершиться размежевание и даже отчуждение, чтобы произошло воздействие и усвоение — уже чего-то чужого (или отчужденного).

Но другая проблема в том, что Австро-Венгрия была по-настоящему срединной империей и, несомненно, одним из «третьих римов», павшим и падшим (1938) под натиском опять же очередного «рима» и опять же третьего (ибо четвертому не бывать по очевидным причинам: все, что после первого и даже второго, вынуждено толпиться на эсхатологической кромке, за которой — бездна исторического и просто

2 Ср. похожее мероприятие, но 30-летней давности: *La scuola viennese di storia dell'arte/A cura di Marco Pozzetto. Atti del XX Convegno Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei. Gorizia, 1986* (среди тем выступлений — венское искусствознание на Сицилии!).

смыслового бытия, отвергающего всякого рода политически-платонический и, соответственно, вневременной и «вечный» в своем мифологизме эксклюзив). И ее влияние равно распространено и на Запад (никак не закатывающийся), и на Восток (все никак не преодолевший предрассветный (?) мрак). Получается, куда ни кинь, всюду — венское искусствознание (это как флорентийский гуманизм или йенский романтизм). Это первый образец, так сказать, мировой науки об искусстве, искусствознания «в круге земного бытия», хотя и с некоторыми оговорками, о чем ниже — и подробно.

То есть уже этот беглый урок политической географии показывает важное обстоятельство: неравномерность и просто разнотипность присутствия Вены там, где, так сказать, была, есть и будет не-Вена в самом широком смысле слова. Но что это такое — «не-Вена»? Ответ — в определении именно венского вклада в искусствознание в том числе (не только в музыку, логику науки, психиатрию). То, во что нечто вкладывается, — это то, чего в этом не хватает. Какая «нехватка» определяет потребность, так сказать, «хватать» и удерживать? Чистая ли пустота или нечто альтернативное, конкурентное, вытесняемое и сменяемое? И что делать там, где невозможны были прямые контакты?

И кстати, заметим: венская наука была столь фундаментальна, что ее построение (и ее постройки) возможно было как раз на чистом основании, на материковом грунте, который в случае с гуманитарным знанием может показаться чуть ли не пустыней (самая серьезная пустыня, как известно, — каменная). И более того: совсем за небольшой срок в самой Вене и началось, и развилось искусствознание, так сказать, современного типа — с чистого листа.

II.

Поэтому — краткий, но конкретный обзор истории венской науки об искусстве — в именах и идеях.

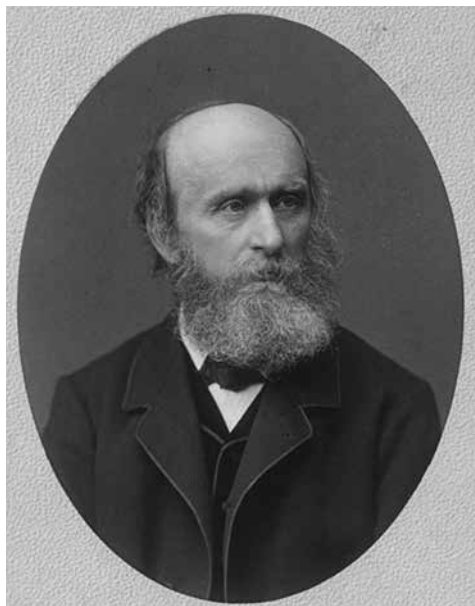
Сразу важно обозначить, что венское искусствознание отличало «всегда критическое сознание современности» [1, S. 278], что предполагает и рефлексию на собственное развитие. Причем именно историческая рефлексия — весьма ранняя: есть общепринятая периодизация, приписываемая (не без основания) одному из последних «старых» венцев — Юлиусу фон Шлоссеру³, который выделил совсем «древнюю» предысторию (фон Хайдер), «античность» (фон Эдельберг и Таузинг),

«ренессанс» (Викгоф, Ригль и Дворжак) и, добавим уже мы, вероятнее всего, — маньеризм, представленный Шлоссером и всем, что после него⁴.

Далее, столь же важно, что венская традиция — на пересечении разнородных феноменов. Это совсем не берлинская школа (Куглер, Гото, Шнаазе и др.), сформировавшаяся под влиянием гегелевской эстетики с ее главнейшим тезисом конца искусства (диалектически снимаемого историей искусства). И главное, в венском опыте — соединение чистого источниковедения и строгой методологии (изучение «памятников» — не панацея и не индульгенция: одним историзмом не спасешься и одним позитивизмом — не оправдаешься). Избавление от вечных мук тавтологической описательности всеми возможными средствами — осознанная эпистемологическая тактика...

Рудольф Эйтельберг фон Эдельберг (1817–1885)⁵ — первый профессор истории и археологии искусства в Венском университете (с 1852). Эту должность он получил не без труда, так как был известен к тому времени в качестве достаточно независимого журналиста⁶. Он — родоначальник исследований австрийской «художественной топографии». Именно он — основатель и глава Австрийского музея искусства и индустрии (1864), устроенного по образцу лондонского Музея Виктории и Альберта. В числе его заслуг — издание «Источников по искусству Средних веков и Ренессанса» (с 1871) и конечно же — организация I международного конгресса историков искусства (1873). Перед самой кончиной он успел выпустить свое «Собрание сочинений по истории искусства» (1879–1884), оставив после себя целый сонм первоклассных учеников — и совсем не только австрийских (Роберт Фишер, Бринкманн, фон Чуди, Яничек и др.).

- 3 Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich // Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung: Ergänzungsband. 1934. 13. 2. Не стоит забывать и куда более ранний опыт: Benesch O. Die Wiener kunsthistorische Schule // Österreichische Rundschau. 1920. Bd. 62. S. 174–178. Именно Бенешу, видимо, и принадлежит само выражение «венская школа истории искусства». С другой стороны — совсем поздние воспоминания Дагоберта Фрая: Frey D. Bemerkungen zur Wiener Schule der Kunstwissenschaft // Frey D. Eine Erinnerungsschrift. Kiel, 1962. S. 5–15. Кроме того: Zaunschirm T. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Eine andere Wiener Schule // Das Grössere Österreich/Hg. von Kristian Sotriffer. Wien, 1982. S. 162–164.
- 4 После реабилитации маньеризма Дворжаком, заметим мы — вслед за Артуром Розенауэром (о его докладе — ниже).
- 5 О нем см.: [1, S. 280–283]; см. также: [2, S. 80–81].
- 6 Отдельный, кстати говоря, и хороший повод обсудить взаимосвязь, казалось бы, альтернативных институций: истории искусства и художественной критики (общее — необходимость писать тексты — желательно актуальные).



1. Рудольф Эйтельберг фон Эдельберг

Фон Эдельберг, наконец, — учитель Морица Таузинга (1835–1884)⁷, одной из самых примечательных фигур на европейской историко-художественной сцене конца XIX века. С 1873 года он преподавал в Венском университете, но уже в 1864 году возглавил Альбертину. Именно в ее стенах он однажды познакомился с сенатором Итальянского королевства, которого звали Джованни Морелли. Методологические взгляды Таузинга определил совершенно актуальный в те времена (и, увы, по сию пору) позитивизм: история искусства просто не нуждается ни в какой эстетике, без которой только и наступает дисциплинарно-методологическая определенность, что выразилось, в частности, в несомненной его близости двум абсолютно знаковым фигурам тогдашней истории искусства: Антону Шпрингеру (революционеру и историку-источниковеду) и упомянутому Морелли (тоже революционеру-гарibaldiйцу и знаменитейшему знатоку, под весьма характерным и причудливым псевдонимом Иван Лермольев, как известно, повлиявшему даже на психоанализ). Главный и крайне популярный в свое время труд Таузинга —



2. Мориц Таузинг



3. Франц Викгоф

«Дюрер. Его жизнь и его искусство» (1875). Душевное расстройство превало его многообещающую карьеру и, главное, саму жизнь: Таузинг нашел свой конец в водах Эльбы — событие, ознаменовавшее в том числе и конец ранней венской школы, за которой последовала самая славная страница ее истории: триада Викхоф–Ригль–Дворжак. Чуть особняком — по известным причинам — фигура Стжиговского и чуть на грани — сам автор всей этой периодизации — фон Шлоссер. О каждом — по порядку и, конечно, — по чуть-чуть.

Франц Викгоф (1853–1909)⁸ — совершенно выдающаяся по силе одаренности фигура: в конце жизни он открыл в себе одновременно и живописный, и поэтический дар. Публикация рукописи Венской книги Бытия (1895) сопровождалась программным предисловием, где

7 См.: [1, S. 283–284].

8 См.: [1, S. 284–287].



4. Алоиз Ригль

излагались в том числе и принципиальные методологические идеи, главная из которых — соединение источниковедческих подходов и метода Морелли, чьим «апостолом» (Культерманн) он фактически и был (тем самым, между прочим, оказавшись в кругу заклятых врагов берлинских знатоков-музейщиков — фон Боде и Фридлендера). Викгоф, как известно, выделил три типа (модуса, стиля) изображения — *komplettierend*, *distinguiierend*, *kontinuierend*, — распределенные по соответствующим историческим эпохам: «собирающий» — это Древний Восток и архаика (разновременные события представляются одновременно), «различающий» — это сама античная классика (изображение — взаимосвязанное целое), «продолжающий», наконец, — это поздняя античность, когда изображение уже в своей композиционной развертке уподобляется тексту и активно взаимодействует с фантазией зрителя, что явно напоминает и современное искусство. Именно Викгофу принадлежит тезис об «иллюзионизме» римского искусства, которое противостоит натурализму греческого и предвосхищает современное искусство. Безусловное

знакомство с идеями Адольфа фон Гильдебрандта (два типа зрительной установки — раннее телесно-пластическое, «ближне-тактильное» зрение и последующее «далевое», плоскостное и живописное) позволяет Викгофу сравнивать позднеантичное искусство с импрессионизмом XIX века (и там, и здесь зритель — активный участник создания изображения, которое, в свою очередь, воспроизводит не предметы и мир, а сам процесс зрения, вытесняя готовую и имманентную художественную форму как воспроизведение образа вещи «силой представления»). Принципиально было и различие Викгофом индивидуальных гениев и типичных носителей общераспространенного стиля (великие мастера — нарушение континуальности развития искусства по причине появления эпигонов).

Викгоф напрямую повлиял на Алоиза Ригля (1858–1905)⁹, который, впрочем, навсегда остается самой мощной венской фигурой, актуальной до сих пор (его, напомним, «Историческая грамматика изобразительных искусств», будучи читана в лекционных курсах 1897–1899 гг., была издана лишь в 1967-м, а немалая часть архива не разобрана до сих пор).

Безусловно, имя Ригля связано с ключевым понятием его теории и практики — понятием *Kunstwollen*, весьма разнообразно и крайне превратно понимавшимся и понимаемым «художественным волеием» (никак нельзя путать с «волей»!), истоки которого как понятия — и в «труждающейся науке природы» (*werktätige Wissenschaft der Natur*) Шеллинга, и в «художническом волеии» (*künstlerische Wollen*) фон Румора, и конечно же в «художественном порыве» (*Kunsttrieb*) Земпера. Внутри этого контекста действует и риглевский концепт, призванный обозначать «имманентный художнический порыв» (*immanente künstlerische Schaffenstribe*), делая это не без участия, естественно, Шопенгауэра¹⁰.

Вот — по списку и другие и не менее важные понятия Ригля. Для истории искусства более, чем высокое искусство, важен «анонимный материал» как система невольных «индексов» (взято отчасти у Морелли), что есть основание для любых правомерных обобщений. Ведь форма не есть продукт, а *Ausdruck* («выражение») предзаданных

⁹ См.: [1, S. 287–292].

¹⁰ Достаточно досконально об этом пишет Р. Пранге; см.: [3, S. 190]. Ср. у Вентури: «Художественное волеие — это не синтез художнических намерений той или иной эпохи, это устремление, эстетическая тяга, художественное влечение, это динамическая ценность и реальная сила» [4, S. 281].

условий, и потому история искусства — это «универсальная экзегеза форм» [3, S. 193]. При том, что существенна не одновременность «порыва к защите» и «порыва к украшению» (*Schutz-/Schmucktrieb*)¹¹, как у Земпера, а первичность эстетического опыта («природно-мифический и психологический смысл»).

Уже в «Вопросах стиля» Ригль преодолевает земперанскую логику так называемой архитектуры в облачении (*Bekleidungsarchitektur*), для которой форма — как наряд для тела (таковым мыслится всякая постройка). Но что раньше: облачение/украшение (Земпер) или пластика/плоскость (Ригль)? Для Ригля — это развитие от пластики (тактильности и телесности) к плоскости (чистое зрение). В последнем случае мы имеем дело с плоскостью и орнаментикой, что и есть «естественная история зрения» (от схватывания вещи к созданию ее «отпечатка» — *Abbild*). В истории искусства действуют «железные законы естественного развития», определяющие непрерывный прогресс вплоть до «современного развития искусства» (при том, что, в отличие от Гегеля, Ригль принципиально не знает «упаднического искусства»).

Следующий мощный понятийно-концептуальный блок у Ригля связан с идеей того, что «законы кристаллизации» (вместо прежних законов орнаментики) как «оформление мертвой материи» и дают историческую логику развития: встреча с природными «мотивами» обеспечивает сперва «воспроизведение случайных и преходящих моментальных явлений», что потом делает возможным «наделение вечными кристаллическими законами формы». Организм уступает место «гармонизму», происходит «дезорганизация органического», конструируется новая — имманентная — форма. За этим процессом стоит «принцип соперничества с природой» как аспект более универсального «стремления к блаженству» (*Glückseligkeitsstreben*). Человеку необходимо успокоение «посредством художественно опосредованного воззрения на природу или мировоззрения». Равновесие — недолгое — это Ренессанс, но после Рафаэля наступает уже третий период, где происходит «эмансипация искусства», со всеми следующими из этого обстоятельства опасностями, главные из которых — хаос и случай. Решение этой новой задачи — отказ от всякого индивидуального (через отказ от пластики-телесности, всегда остающейся в связке с живым и авто-

¹¹ Можно сказать, «импульс к укrywанию» и «импульс к украшению».

номным индивидом). Эту задачу решает Реформация в религии и живопись — в искусстве, которое теперь — искусство «естественно-научного мировоззрения». Детерминизм лучше всего чувствует себя именно на живописной плоскости как средстве преодоления пластической автономности (и произвольности) индивида.

Этой схеме, за которой — «антропологическое одеяние старой метафизической идеи развития» [3, S. 196], можно предложить двоякое толкование: 1. Несомненная редукция идеальной силы искусства к иллюзии улучшенной действительности (неосознанная возможность вынесения за скобки всякого «социально эмансипированного содержания» в таком понимании истоков искусства как преодоление регрессивных потребностей). 2. Почти неизбежное постулирование исторической грамматики, предполагающей динамизацию схемы «древнее/современное» благодаря упомянутой антитезе организм/гармонизм. Но за этим — проблема мировоззренческих эквивалентов развития: политеизм/христианство, «право сильных»/«право на существование», и, конечно, «социальное учение Христа» — все это то ли историко-культурный конструкт, то ли подлинная духовная структура эпохи (или, быть может, габитуса, хотя последний вопрос — уже к иконологии и лично к Панофскому).

В итоге понятия истории искусства оказываются прямо производными от законов зрительного восприятия, что возвращает нас и к Гильдебрандту, и к Викгофу, точнее говоря, к ближнему и далекому типам зрения, которые могут быть или «гаптическим», или «оптическим», что есть, по сути, «виды зрительной деятельности» (Гильдебранд), где решающее слово — «деятельность» (мы приходим вновь, фактически, к «волению»). Получается, само зрение — конструирующая активность: «базовые установки глаза» предполагают обращение внимания или на замкнутые в себе вещи, или на открытое пространство, акцентирующее целое. Эти установки предполагают (если не конституируют) тактильное или оптическое восприятие, т. е. объективный или субъективный опыт. Благодаря развившемуся далекому зрению пространство теперь (Новое время) — чисто «духовное [мы бы сказали “ментальное”] качество», не воспринимаемое, а вспоминаемое (ощупанный прежде предмет, оставшийся в сенсорной и когнитивной памяти). И развитие происходит уже не от пластического к живописному, а между двумя типами двухмерной реальности: мы имеем дело или с материальной плоскостью, или с оптической, и эта оппозиция собственно и определяет и описывает переход от античности к Средним векам и Новому



5. Макс Дворжак

времени. Суть этого развития — обособление рефлексующего сознания (осознаваемое восприятие — признак современности!). Итак, перед нами — «спасительный взгляд вдаль» [3, S. 203]: детерминизм становится божеством современности, этот «замещающий миф» вовсе не упраздняет религиозность, казалось бы, «секулярного» искусства. Все совсем наоборот: регрессия культур-индустрии — налицо (удовольствие вырождается в развлечение, принимая черты, порой архаические в своей примитивности и ритуальности). Поэтому Ригль — это перетолкование Гегеля, что уже совсем очевидно в его последнем сочинении, «Голландском групповом портрете» (1902). Действительно, уже голландское искусство XVII века демонстрирует разрушение внутреннего един-

ства произведения из-за рассогласованности направления действий и взглядов персонажей, от чего только возрастает «интеллектуальная сила» единства с внешним миром (и со зрителем — через, например, бросаемый в его сторону взгляд).

В целом же риглевская история стилия подчинена известному принципу культурно-исторического аналогизма, но за этим обстоятельством — важнейшее достижение: налицо духовно-историческая подоплека каждого «основного понятия», когда современность легитимна и содержательна (имеет свое «настроение») по аналогии с прежними эпохами.

И вот перед нами, наконец, — Макс Дворжак (1874–1921)¹², преемник Ригля, главным и безусловным достижением которого следует считать как раз преодоление границ академической истории искусства: историю искусства теперь уже нельзя не соотносить с современными тенденциям и невозможно прикрываться институциональными конвенциями, не замечая или отрицая современность.

И если для Ригля прототип антинатуралистической современности — поздняя античность и барокко, то для Дворжака, свидетеля и современника уже не импрессионизма, а символизма и кубизма, — маньеризм. Тем самым и осуществляется сдвиг истории искусства как истории форм к истории духа, где последний очень приблизительно можно назвать «идеей» или ментальностью. Дворжаковский «дух» связан с неогегельянским и, что сугубо важно, неогерменевтическим дильтеевским обновлением историзма, где теперь в центре — «переживание» (*Erlebnis*) как медиум «объективного понимания исторической тотальности» [3, S. 211]. Внутри этой тотальности действует система соответствующих динамических оппозиций: импрессионизм/символизм — искусство импрессии/искусство экспрессии (*Eindruckkunst/Ausdruckkunst*) — репродукция/продукция (*Reproduktion/Produktion*). Самое общее, что есть в этих переходах — вытеснение пассивной деятельности зрения (это еще есть у Ригля) «чистым» зрением — активным и конструктивным (Фидлер), созидующим новую и автономную реальность (это уже не «форма», но платоновский, вернее — неоплатонический — «эйдос»).

12 См.: [1, S. 297–300]. Странным образом Вентури помещает Дворжака в один раздел с Буркхардом под рубрикой «история искусства как история культуры», как бы не замечая его неогегельянского (крочеанского!) лица [4, S. 227–228].

Взаимодействие (историческое) этих комплиментарных сил дает «идеальный стиль» в лице того же Тинторетто (текст о нем у Дворжака выходит в один год с «Духовным в искусстве» Кандинского), где, помимо прочего, библейский нарратив описывается в наглядности максимального воздействия («концентрация содержания» взаимодействует, согласно Дворжаку, с «субъективно-поэтической интерпретацией сакрального изобразительного материала»). При том, что натурализм изображения становится средством усиления спиритуального воздействия, что исключает «простое подражание» и прямо отсылает к современному и анти-натуралистическому искусству, преодолевающему «грех натурализма» (это — весь XIX век), совершая самый настоящий *Umbruch*-перелом реализма в идеализм. Как следствие — реабилитация маньеризма («Об Эль Греко и маньеризме» — *Über El Greco und den Manierismus*, 1920), в котором Дворжак увидел мировоззренческий кризис Реформации, еще раз воспроизведенный послевоенной ситуацией в Европе с ее тотальной субъективизацией художественной фантазии, что породило две психологические установки. С одной стороны, это реализм жизнепонимания, с другой — спиритуализм преодоления посястороннего, а значит, как раз всякого субъективизма (наука, по любому, обосновывается объективизмом). Этот спиритуализм — очень конкретен: чувственный опыт вкупе с психическими переживаниями (эмоциями). Объективен — именно «переживаемый мир» (*Erlebniswelt*). В результате уже в маньеризме можно наблюдать (и приветствовать) «артикулированный отказ» (Микеланджело, Тинторетто, Эль Греко) от целого ряда «святынь» классического искусства: от искусственной композиции, поддерживаемой драматическим действием и от естественного воздействия персонажей внутри пространственного целого. Это-то и обеспечивает переход от «обманчивой действительности» к «иному миру», что суть «тайны христианской религии» (формулировки Дворжака)¹³. Тем самым налицо укрепление духовной силы не-натуралистического искусства — через возвращение к Средневековью, минуя и преодолевая все мнимые, как выясняется, достижения, например, Джотто.

Фактически речь идет не просто об освобождении формальных средств изобразительности, а об упразднении такого посредника между идеалом и природой, каким всегда казалось эстетическое простран-

ственное единство. Известнейший текст «Идеализм и реализм в готической скульптуре и живописи» (1918) обнаруживает единый корень вынесенных в название феноменов в средневековом спиритуализме. Максимально существенный для Дворжака и науки об искусстве момент — способность той же живописи (маньеристической или даже абстрактной) возвышаться над собственными выразительными средствами (единство, однако, наличествует — но в общем именно мировоззренческом истоке, т. е. на уровне *Weltanschauung*), когда, например, казалось бы, конкурирующие инстанции (природа и искусство) — это в реальности «два языка Бога» (вспоминается конечно же Хаманн). Мы видим принципиально новый взгляд на историческую и равно — художественно-художественную реальность: идеализм, предполагающий абстракцию, и реализм, имеющий в виду эмпиризм, суть равнозначные и одновременные тенденции. На уровне творческой личности они могут проявляться изолированно (Микеланджело/Брейгель Старший), но могут и сливаться воедино в одном творчестве, например Эль Греко, который сам — «аутентичная экспрессия Абсолюта»: для его творчества нет никаких «предпосылок», это все — прямые возможности-способности художника, в нем самом как истинном гении и укорененные. Сам Дворжак подбирает для Эль Греко соответствующий неологизм: «экспрессионистический маньеризм», сближая тем самым его со своим другом и современником — Оскаром Кокошкой.

Итак, определение «история искусства как история духа» следует воспринимать и принимать как методологический ответ на разрыв академической традиции и радикализацию художественной современности. Это опыт «конструирования актуального мировоззренческого содержания на поле истории искусства» [3, S. 214] с упразднением границ формального метода или их раскрытием в сторону «наук о духе» (Дильтей), что легитимирует и оправдывает поиск нового содержания и выражения, связанного не со внешними, пусть и безусловно принципиальными вещами (психология и феноменология зрения), но с собственным смыслом. Содержательное самообоснование того же экспрессионизма — пример и для искусствознания, призванного и способного к новым смыслам, связанным именно с интерпретационной, а не только с сенсорной или когнитивной, пусть и сложноустроенной активностью. Как авангард в живописи осуществил отрицание оптически-пространственного целого, так же и в искусствознании трансформация «основных понятий» академической науки возможна и реальна через выход

13 Цит. по: [3, S. 212].



6. Йозеф Стжиговский

в «жизнь» (*Leben*), что доказывает в том числе и интердисциплинарность «науки об образах» (*Bildwissenschaft*): современностью в равной степени владеют и наука, и критика (или современность владеет ими). Но не таится ли в этом «конец истории искусства как самостоятельной ветви исторической науки» (слова археолога-структуралиста Гвидо Кашниц-Вайнберга, в своей рецензии на Ригля предвосхитившего Бельтинга¹⁴)?

В любом случае, не столько распад Австро-Венгрии (1918), сколько как раз смерть Дворжака (1921) — вот истинная веха. Хотя именно культурно-исторически новое начинается со сменившего Дворжака фон Шлоссера — необыкновенно специфической фигуры, соединившей в себе, казалось бы, несоединимое.

Но прежде чем мы заговорим о нем, отмотаем историю чуть назад и вспомним Йозефа Стжиговского (1862–1941), главного антагониста и Викгофа, и Дворжака. Именно он — воплощение оборотной стороны и венского искусствознания, и, вероятно, австро-венгерской, а точнее — центрально-европейской культуры, для которой вопрос *Orient oder Rom?*, сначала поставленный в связи с истоками европейской и средневековой цивилизации, на самом деле не стоял: в том-то и дело, что это и то, и другое, и что-то, вероятно, третье. Просто пределы этого самого «востока» — мягко говоря, чуть более неопределенны, чем западные границы «запада». До чего можно пойти, повернувшись спиной к Западу? Опыт Стжиговского доказывает, что это «паломничество» способно и затянуться, и завести в самые бесплодные пустыни и степи, имея довольно печальные, если не сказать тоскливые, итоги.

Научная карьера Стжиговского содержит в себе один элемент, ставший просто характерологическим для его именно методологии. Дело в том, что череда университетов, где он учился или преподавал (главный эпизод — это наследование кафедры Викгофа в 1909 г., что вызвало крайнее недовольство многих ученых и появление альтернативного Института истории искусства, возглавленного Дворжаком, — не без решающего содействия фон Шлоссера), дополняется обширнейшей географией путешествий, включавших в себя помимо обязательных, конечно, Франции, Италии и Греции также весь Ближний Восток, а еще и Армению и даже Россию. Именно эти поездки обеспечивали материалом последующие публикации, каталоги, коллекции и концептуализации.

И один из самых важных парадоксов Стжиговского, а может, и венской науки — как раз чисто западная апроприация его идей: как зеркальная симметрия экспедициям Стжиговского — география его лекционных туров, включавших помимо Франции и Скандинавии в том числе и триумфальные выступления в Соединенных Штатах (1922). И, кстати говоря, для Нового Света весь Старый — самый буквальный *Orient!*¹⁵

14 Kaschnitz-Weinberg G. Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie (1927) // Gnomon. 1929. Bd. 5. N. 4/5. S. 210.

15 Поездка была организована руководством Венского университета отчасти дабы чуть подсластить пилюлю — избрание ординариусом заклятого врага — фон Шлоссера. По ходу поездки Стжиговский посетил индейские резервации и открыл «расовое сходство» в детских типах коренных жителей Америки и финнов, что позволило ему — не без известного великодушия — расширить арийский ареал (см.: Wood C. S. Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten [5, S. 217–234]. Итог этого

При том, что эта интернациональная слава — и проекция успеха его сборника *Orient oder Rom?*, где, с одной стороны, классическая методология истории искусства познакомилась с совершенно не классическим материалом, ранее не бывшим в употреблении, а с другой — классическая идеология истории искусства (Стжиговский — предтеча, так сказать, постколониальной методологии) столкнулась с вызовом де-европеизации. Для Стжиговского «объяснение истории искусства» невозможно без признания не просто важности, но первичности искусства, альтернативного «южному Средиземноморью», а именно — «Алтая и Ирана» вкупе с «индийским и китайским наследием». Чтобы понять, насколько радикальным было это методологическое «заявление», достаточно вспомнить того же Викгофа, незадолго до этого (1898) уверенно утверждавшего, что несомненно высокое качество искусства, например, Японии может быть объяснено только ранним проникновением туда (вероятно, в римскую эпоху и через Индию) образцов греческого искусства¹⁶. Стжиговский склонен был, впрочем, признавать «северными ариями» даже восточных славян (деревянное зодчество — важный источник архитектурной истории и теории!)¹⁷.

Стжиговский — «Атилла истории искусства» (Беренсон) — неподражаемым образом воплощал в своем мышлении определенного рода «расизм без нацизма». Ведь не случайно социал-демократическое правительство Австрийской республики закрывает после выхода Стжиговского на пенсию (1933) его кафедру истории искусства: он становится, таким образом, жертвой той самой «придворно-католической власти» вкупе с «гуманистической» традицией, что была, по его мне-

путешествия — брошюра «Кризис наук о духе» (1923), посвященная одновременно и Рабиндранату Тагору, и «профессионалам-зрителям из Принстона и Гарварда». Это эссе — программа Института истории искусства, призванного собрать «интернациональное сообщество», которое посвятило бы свои труды — сравнительным изысканиям искусства (излюбленная идея Стжиговского: история искусства — часть истории культуры). Надо иметь в виду, что международное признание Стжиговского пришло к нему раньше: он был организатором и руководителем очень успешного Конгресса историков искусства 1907-м в Дармштадте [1, S. 295].

16 [1, S. 286]. Реальное достижение этих культур состоит в том, что они смогли сохранить и даже развить греческое наследие и в последующие эпохи изоляции. Понятно, что художник-японец со своим «тонким художественным чувством» — это тот же древний грек (сравнение должно было звучать для первого как безусловный комплимент).

17 Культгерман прямо указывает, что история искусства в России обязана своим возникновением исключительному влиянию Вены [1, S. 339]. Касательно деревянной архитектуры типично для Стжиговского сближение, например, построек первых американских колонистов с зодчеством Закарпатской Галиции (Wood C. S. Op. cit. S. 219).

нию, ответственна за ложную эволюцию европейской цивилизации, начиная с ренессансной поры. Но мы можем вообразить себе, как уже идеологов нацизма, в свою очередь, смущала у Стжиговского неприязнь к классике, и уж тем более — игнорирование роли германцев. При том что мы просто обязаны представлять, что Стжиговский — именно после 1918 года — серьезно корректирует свою идейную ориентацию: новое его открытие — искусство и культура Северной Европы, энтузиазм по поводу которых поставил его довольно скоро в «опасную близость к националистическим предрассудкам», а чуть позднее — прямо к антисемитизму¹⁸.

Урок Стжиговского политический — понятен, но методологический — чуть менее ясен: свобода виртуальных пространств, в которых перемещалась его культурно-историческая мысль, оказалась не совсем поддержанной свободой концептуальной. Мы остаемся вместе со Стжиговским внутри совершенно «классической» теории формы, еще совершенно до-риглевской формации, и потому самые смелые номадические процессы — пусть и в рамках «амероазийских» (неологизм Стжиговского) культурных зон, — парадоксальным образом зажаты внутри формально-декоративных (орнаментальных) явлений. Поэтому мы имеем дело с довольно интересным случаем: возможно прямое несогласование исследовательской идеологии и собственно методологии (случай другого венца — Зедльмайра — самый вопиющий). Идейно-методологический антиклассицизм Стжиговского не просто «уживался» с архаизмом теории, а как будто нуждался в нем: то, чему уже совсем не было места в пределах «западной» теории (после Ригля), благополучно выживало в неевропейских степях и кибитках, джунглях и шалашах, т. е. там, куда не ступала нога импрессиониста-неокантианца и экспрессиониста-неогегельянца. Стжиговскому при всей его смелой и размашистой интердисциплинарности не хватало «ясности

18 [1, S. 296]. Честно сказать, в текстах многими презираемого Зедльмайра не найти ни строчки расистского или антисемитского свойства, в отличие от Стжиговского или, например, Вильгельма Пиндера. Разница лишь в том, что последние не были *Parteiengenosse*, а пенсионеру Стжиговскому, кроме того, не приходилось воздевать руку в нацистском приветствии в начале лекций (см., в частности, на эту болезненную, но безусловно требующую обсуждения тему: *Aurenhammer H. H. Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945 // Held J., Papenbrock M. (Hrsg.) Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus; Göttingen: V & R Unipress, 2003. S. 139–172.*



7. Юлиус фон Шлоссер

понятий» [2, S. 425], заменявшейся суггестией нарратива о «силах инерции» (место, почва, кровь), «воле к скручиванию» (т. е. к подавлению — имеются в виду политическая и духовная власть), об «имманентном движении во времени» и о «наблюдателе-любителе», чье мнение — решающий культурно-исторический феномен. Стжиговский, если говорить на чистоту, — это «крайний пример ложного развития ценнейших исследовательских предпосылок, расточения и распада научной продуктивности» [2, S. 425].

И тем более показателен и поучителен случай Юлиуса фон Шлоссера (1866–1938) — самого принципиального оппонента Стжиговского. Фактически он-то и стал альтернативой этому методологическому ориентализму и идеологическому архаизму в придачу: ответ Запада в лице Шлоссера — весьма оригинален и даже бескомпромиссен¹⁹. При том, что перед нами — самые арьергардные и потому беспощад-

ные бои уходящего классического формализма, где в огне дискуссий сторала без остатка традиционная научная парадигма, неважно, за какого рода легитимацию формы она держалась (личность или раса, зрение или кровь, историзм или архаизм — равноудаленный внешний конструктив для уже трансцендентальной автономности творчества, уходящей в «эндотимические» глубины личности).

Тем не менее в биографии Шлоссера мы узнаем типичный жизненный «расклад» венского историка искусства: деятельность в Музее истории искусства в какой-то момент совместились с преподаванием в Венском университете. На веки вечные в историографию науки Шлоссер вошел своей «Литературой об искусстве» (1925), остающейся совершенно востребованной до сих пор. Будучи наполовину итальянцем (по матери), Шлоссер имел постоянные связи с Италией — в лице прежде всего своего друга, «неаполитанского мыслителя-отшельника» — Бенедетто Кроче, которого он переводил на немецкий²⁰. Неогегельянская природа идей позднего Шлоссера — более чем очевидна (искусство как наглядная экспрессия имманентных состояний души). Но совсем рано обнаруживается характерный и крайне эвристический интерес к пограничным областям искусства и внехудожественным выходам художественной деятельности (до-музейные формы бытования искусства, в том числе и культовые).

Самая примечательная, показательная и продуктивная идея Шлоссера сформулирована им в «Стилистической» и «языковой» истории образительных искусств» (1935)²¹. Следует различать две истории искусства — историю «поэзии», т. е. уникальных художественных творений, не поддающихся понятийному усвоению, а только непосредственному переживанию (произведение искусства — как монада, свободная от всякого развития, будучи выражением индивидуальности, т. е. «стиля»), и историю собственно художественного языка, который может быть исследован и истолкован через внехудожественное объяснение (в том числе и через музыкальные аналогии: термин *ars nova* — изобретение

19 Но почему, кстати говоря, Запада, если речь идет о Риме? Строго говоря, если культурно-исторический Рим остается незабываемым, то Новый Рим историко-художественный — это все-таки Вена!

20 Стоит заметить, что свои итальянские тексты Шлоссер подписывал девичьей фамилией матери — *Magnino*.

21 Об этом тексте и об этой концепции из последних публикаций см.: Wyss B. Stil und Sprache der Kunst: Julius von Schlosser [5, S. 235–246].

Шлоссера, который помимо прочего и сам был изрядным музыкантом-исполнителем)²².

Но при этом Шлоссер — в этом критическое завещание классического формализма — последовательно ниспровергает все стандартные способы расширения или просто обоснования художественной формы: это критика «лабиринтов» (*Irrgärten*) как социологического, так и расового подходов, отвержение «понятийного реализма», присутствующего в риглевском «*conchetto* художественного воления». Шлоссер ополчается равно и против «проделок морализаторского рассматривания искусства», и против историзации понятия искусства, что свойственно было Дворжаку («стиль эпохи» для Шлоссера — фикция). Связная история искусства — невозможна, реальны только репрезентативные и выборочные монографии с подчеркнута субъективными оценками (например, книга о Л. Гиберти, 1912, или «История средневекового искусства», 1924). «Стиль» можно лишь переживать внутренне, не задумываясь о тех же датах. «Ученый гуманист с элитарным восприятием искусства», «непедагогический учитель с энциклопедическими знаниями и тончайшим чувством оригинала» [2, S. 375] — вот лучшие характеристики не только Шлоссера, но всего типа учености, который, надо признать, исчезает прямо у нас на глазах.

Итак, это — идеальная, вернее — «стандартная», модель венского искусствознания. Главное в ней — совмещение, так сказать, эмпиризма и идеализма, а равно — музейных идеалов, почти совпадающих со знаточеством, и принципов академического и университетского знания, всегда претендующего на ту самую фундаментальность, которая есть враг фундаментализма. Специфика Вены — радикализм мыслительно-концептуальных построений в сочетании с универсализмом претензий. Сверхважный и для нас — решающий и самый уникальный момент: безусловная преемственность на уровнях как институциональном (заведование кафедрой истории искусства), так и концептуальном (легко прослеживаются генеалогии и идей, и, так сказать, людей). Черда учеников и преемников — бросается в глаза и консолидирует впечатление: неуклонность трансформации отдельных методологий создает картину универсального, всеобщего и всеобъемлющего «прогресса» знания

22 Интересно, что его, несомненно, самый великий ученик — Эрнст Ханс Гомбрих — был тоже музыкантом-любителем, но в отличие от учителя-скрипача — виолончелистом.

как такового, пусть и в отдельно взятой стране и науке. Но в том-то и дело: нет уже ни той страны, ни тех же гениев науки, но модель искусствознания как источниковедения плюс науковедения в самом передовом, а значит, актуально-экспериментальном изводе — остается!

И это при том, что мы не сказали о так называемом новом венском искусствознании, которое было таковым в момент появления самого этого термина, когда совершенно молодым был и автор этого понятия — Мейер Шапиро, проницательно обнаруживший в кругу (или недрах) самых близких учеников фон Шлоссера зарождения чего-то совсем нового — опять же по причине принципиальной новизны подходов²³. Это самое методологическое новшество имело отчетливо структуралистские черты и связано с именами прежде всего Ханса Зедльмайра, Карла-Марии Свободы и Отто Пэхта. Этот структурализм, как известно, имел гештальт-психологическое лицо и уже потому к этой новой версии венского искусствознания мы можем приписать и трех других учеников Шлоссера — Криса, Курца и самого Гомбриха (при том что одновременно действовал, не надо забывать, весьма успешно и Стжиговский со своим сонмом верных учеников и искренних почитателей, среди которых были Демус, Новотны, Рингбом, Кингсли-Портер и др.)²⁴.

III.

И вот, наконец, после слегка затянувшихся предварительных разговоров, составивших, как мы надеемся, необходимый исторический фон всего, что последует у нас в дальнейшем, — наша конференция и, соответственно, последняя на данный момент версия того, что есть венская наука об искусстве (при том, что мы знаем обширнейшую историю рефлексии на венский опыт, принадлежащий и самим венцам, и многим прочим²⁵). Сразу заметим, что картина получилась и емкая, и не всеохватная одновременно — по ряду причин, обсуждение которых — в конце, вместо итогов.

23 Shapiro M. New Viennese School // Art Bulletin. 1936. 18. Pp. 258–266.

24 См. об этом ниже в связи с выступлением проф. Розенауэра.

25 Вот самые последние и самые общие изыскания на тему венского искусствознания: Ettliger L. D., Krenn Stefan und M. Pippal (Hg.) Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode ((Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. 1). Boehlau Verlag; Auflage: 1. Auflage. 1985; Wood C. S. (ed.) Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s (The MIT Press) 2003;

Конференция, проходившая в течение трех дней, сумела охватить и привлечь целый сонм современных ученых — как теоретиков, так и историографов и архивистов. Нам показалось важным участие в конференции Регины Пранге, франкфуртского профессора и, несомненно, одного из виднейших немецких специалистов по теории искусства последнего времени²⁶. Хотя нельзя не упомянуть и венского ординариуса-эмеритуса профессора Артура Розенауэра, выступившего с пленарным выступлением, о чем — ниже.

Заседания проходили в два потока, логика распределения по которым — не вполне очевидная, хотя и наличествующая: первая сессия имела более конкретный (регионально-историографический) характер, вторая сессия — по преимуществу теоретическая (и, так сказать, интернационально-идеографическая).

Как нетрудно заметить при знакомстве с программой конференции²⁷, все доклады (их около 40) делятся на три-четыре не совсем равные группы: это сообщения, касающиеся архивных материалов, это — национальная историография и собственно теоретические выступления, обсуждающие те или иные стороны венского концептуального наследия. Последних — среднее количество, архивных сообщений — меньше всего (2), зато по максимуму — региональных штудий.

О последних — очень бегло, потому что этот материал требует как раз очень внимательного и долгого погружения: практически каждая национальная искусствоведческая традиция обязана своим существованием Вене. Все нижеупомянутые сообщения полны персоналий, биографий, фактов и подробностей сложения, развития, упадка и восстановления науки об искусстве, преимущественно университетского типа. Отдельное, но принципиальное замечание: почти все эти региональные школы претерпели испытания в период господства социали-

Lachnit E. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit Böhlau Wien; Auflage: 1. Auflage 2005; Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven/Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LIII (2004). Wien, 2005; Rampley M. The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918. Penn State University Press. 2014. Понятно, что исследований по каждому из великих историков искусства издано весьма немало.

26 Ее «Рождение истории искусства...» — ценнейшее пособие по «истории истории искусства» — лучшее в этом жанре, и мы активно и с благодарностью его использовали в нашем обзоре (см.: [3]).

27 URL: <https://www.udu.cas.cz/en/archive/the-influence-of-the-vienna-school-of-art-history/>. Ср. последние новости из самого сердца венской традиции: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsnachrichten/wiener-schule-in-prag/>.

стической (преимущественно «марксистско-ленинской») идеологии, и опыт возобновления подлинной науки, свободной от вненаучных и просто внесмысловых обстоятельств и условий, а главное — от изоляции и дегенерации — бесконечно ценен.

От Польши, представленной Войцехом Балусом и Магдаленой Кунинска, собственно Чехии в лице Марты Филиповой, Петры Хечковой, Томаша Мурара, Терезы Йоханидесовой и Вальдемара Делуги, и Словакии (Томаш Ковальски), через Венгрию (Тай Ванувер) и Румынию благодаря присутствию Греты-Моники Мирон и Влада Токи, Словению, обильно заявленную Катей Махнич, Барбарой Муровек, Матеем Клеменчицем, Ребеккой Видрих и Гашпером Церковником, Хорватию, за которую отвечала Дубравка Ботика, и Украину, явленную Марианой Левицкой и Стефанией Демчук, — к Турции, присутствовавшей на конференции через Верду Бингэль и Зехру Тонбуль, — мы движемся в пределах вполне «строгой науки об искусстве», помнящей о корнях, имеющей полноценную почву и богатой связями и контактами.

И даже, казалось бы, совсем не европейская искусствоведческая школа в Иране нашла свое отражение в сообщении венской исследовательницы японского происхождения Юки Кадои: в Тегеранском университете были историки искусства, когда-то учившиеся в Вене, преимущественно, конечно, у Стжиговского.

Чуть особняком — доклад Майкла Янга (Университет Коннектикута) об Оскаре Поллаке (1887–1915). Школьный друг Кафки, писавший ему необыкновенно возвышенные письма (их переписка издана), ученик Дворжака и единомышленник Ханса Титце, пражский еврей, обратившийся во время стажировки в Риме из пан-германизма в типичный венский либеральный «над-национализм» и погибший на итальянском фронте (будучи уже приват-доцентом в Вене, он ушел воевать добровольцем²⁸). Поллак — полузабытый персонаж истории искусства, не реализовавший половины своих возможностей, — жестче всех полемизировал со Стжиговским (Янг включает Поллака в ряды

28 Сюжет, напоминающий, конечно, об Эрнсте Хайдрихе (1880–1914), еще одной невосполнимой потере европейского искусствознания — с его опередившими время «Очерками истории и методов истории искусства» (1917), посмертно изданным сборником (неизданные тексты Поллака, увы, перекочевали — еще один вариант номадизма, а на самом деле научного мародерства — в публикации Дагоберта Фрая (1883–1962), готовившего, но не издавшего архив погибшего коллеги). Между прочим, Варбург очень страдал, что его, офицера запаса, в армию не взяли. Зедльмайру, напомним,

научной *ecclesiae militans*) и оставил обширнейший архив. Он символ какой-то, быть может, самой сокровенной и трагической стороны венской науки, многого лишившейся не только из-за вынужденной эмиграции совсем не худших своих представителей (что лучше, конечно, чем физическая гибель из-за ложно понятого патриотизма и авторская смерть — из-за фальшивого друга-коллеги)²⁹.

Следует упомянуть также несколько докладов в чисто историографически-монографическом жанре: Беньямин Бинсток, Павел Штепанек, Сюзанн Мерченд, к которым примыкают и сугубо архивные сообщения Фридриха Поллеросса и Элеоноры Гаудьери.

И только теперь чуть подробнее мы остановимся на собственно теоретических наблюдениях достаточно ограниченного числа участников (в общей сложности — восемь сообщений, подготовленных, между прочим, за одним исключением, представителями американской и немецкой наук).

Это, как нам представляется и как мы надеемся продемонстрировать, своего рода скрытый эпицентр всяких историографических изысканий с любой локацией: есть набор тем и проблем, отраженных в соответствующих докладах, где становится понятным и почти осязаемым, как, казалось бы, всего лишь дискурс-экскурс выстраивает абсолютно живую сцену, где по правилам игры персонажами могут быть и личности, и их тексты, их мышление, и их аффекты, говорящие об ученом прошлом и свидетельствующие об актуальности настоящего. Это и есть совершенно живая коммуникация совершенно не совпадающих

удалось не только уйти на фронт сразу после гимназии, но еще с него и вернуться. Впрочем, Варбурга ждал иной фронт — внутренний: из психиатрической лечебницы Людвиг Бинсвангера он вернулся лишь в 1924 году — но, правда, с уже совсем новой методологией: к над-национальному либерализму добавляется над-рациональный (безусловный, ибо экзистенциальный) гуманизм, одолевающий всякий демонизм...
 29 Тема «умирания венской науки об искусстве» была задана в свое время Вернером Хофманном, отреагировавшим на смерть Зедльмайра заметкой «Что остается от Венской школы?» (*Hofmann W. Was bleibt von der Wiener Schule? // Kunsthistoriker I/II, 4/1, 1984–1985, S. 4–7*). Действительно, рассеяние быстро переходит в распыление и распадение, и поэтому уже про венскую традицию после II мировой войны приходится констатировать, что «более уже не признается открытость навстречу психоанализу, иконологии Варбурга, психологии восприятия...» (*Aurenhammer H. H. Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut Im Ständestaat und im Nationalsozialismus [5, S. 53]*). Впрочем, не стоит преувеличивать разрушительное влияние «фашистского *Kehrre*» того же Зедльмайра (Ауренхаммер сознательно использует то же слово «обращение», что и Хайдеггер, — для описания своего философского — и не только — поворота середины 1930-х годов).

реальностей, когда уже трудно сказать, что есть материал истории искусства — само искусство или само знание искусства...

Почти все эти доклады так или иначе касаются наиболее характерного свойства именно венской традиции: ее интердисциплинарности и подверженности перекрестному, так сказать, опылению разнообразными и фундаментальными дисциплинами, традициями и просто практиками. Но одновременно мы видим именно в Вене не просто соседство науки с максимально актуальными художественными явлениями, но и прямое взаимодействие, причем как раз на общем образовательном поле — преподавание философии (самой на тот момент передовой — того же Эрнста Маха или Роберта Циммермана) и обучение изобразительному искусству. Можно увидеть общую модель универсального и эмпиризма, и критицизма в двух несовпадающих практиках, которые, однако, могли сближаться в атмосфере Вены начала прошлого века. Именно об этом напомнил в своем докладе «Идеализм или формализм: конкуренция историко-художественных ролевых моделей» Александр Клее.

Вена предлагала и внутри собственно истории искусства как когнитивной практики достаточно разные «уровни» концептуализации, начиная с совсем эмпирических наблюдений и вплоть до самых отрефлектированных построений, объединенных, однако, одним единым структурным принципом: это именно литературно-интеллектуальные опыты, касающиеся опыта двояко визуального — зрительного и изобразительного. Венская школа истории искусства почти синхронно проходит вместе с современным ей изобразительным искусством этот путь собственной концептуализации внутри единого эстетического опыта, двигаясь, например, от почти позитивизма Морица Таузинга к строгому методологическому критицизму Отто Пэхта, обнаружившего изоморфизм поэтического и эпистемологического. Мы можем в рамках общеевропейского «эстетизма» говорить как об изобразительном искусстве, так и об искусствознании, совместно преодолевающих догму XIX века — «теорию отражения» и находящих свою идентичность в опыте модернистской поэзии, например, Гуго фон Гофманстала или Стефана Георге. Таков, как нам показалось, общий посыл выступления Дороты Ковнацкой «Потенциал эстетизма в венской школе истории искусства и европейская цивилизация после I мировой войны».

И как показательно, что автор слогана «история искусства как история духа» (заголовок, напомним, посмертного сборника Дворжака) —

Феликс Хорб — был художником-экспрессионистом, погруженным в художественную теорию: можно вообразить себе именно идеальный тип ученого историка искусства как сочетание по крайней мере двух репрезентирующих практик — визуальных и вербальных, объединенных общей для них практикой эстетической рефлексии. В этом, помимо прочего, лейтмотив доклада стокгольмского профессора Петера Гиллгрена «Феликс Хорб и логика визуальной репрезентации».

И тем более полезно и показательно обратить внимание на обратную сторону «истории духа», которая состоит в как раз материалистической (марксистской) истории искусства, однако же — в максимально благопристойном и достойном изводе, мало напоминающем наши отечественные извращения на этот счет и одновременно отсылающим к венгерской версии венского искусствознания (кстати, странным образом на конференции Австро-Венгрия почему-то была представлена без своей второй и равной половины). Социологическая (но не социалистическая!) эстетика Георга Лукача — это не только концептуальное ядро иконологии Панофского (в лице Карла Маннхайма), но и напоминание о том, что форма и формализм никак не способны существовать без своей комплементарной альтернативы — материи и материализма. А это, в свою очередь, — напоминание о «мире» и о связанности с ним всякой деятельности (переживание мира — это опыт отечества, согласно Лукашу). И тем более — деятельности художественной, что может давать и повод говорить об «объективизме» и, значит, социальности и коммуникативности, где положение личности (и тем более — творческой) способно выглядеть просто трагическим (в силу нормативности всего коллективного), что обязано нам напоминать о романтическом гении и что вынуждено, добавим мы, быть распространенным на историков искусства, порой фатально смешивающих «реализм» своей познавательной активности с полумифическим «объективизмом» научного знания, за которым стоит совсем не марксизм, а «простой» позитивизм-нигилизм. Об этом нам напомнила Регина Пранге в своем докладе «Обмирщенность искусства». Венская школа — в эстетике Георга Лукача»³⁰.

30 Кстати говоря, Культерманн вполне сознательно пытается сблизить и даже примирить принципиальных антагонистов — Дворжака и Стжиговского — упоминанием одного общего для них и именно трагического жизненного (семейного) обстоятельства (одного — Стжиговского — жена просто бросила, оставив ему на иждивении шестерых детей, другого — Дворжака — супруга покинула еще более радикально — скоропостижно скончавшись, почти одновременно с его сестрой). См.: [1, S. 295, 297] (проблемы

Возможность антропологического и, значит, гуманитарно-гуманистического расширения истории искусства (наряду с уже нам известным географически-топографическим) странным, но весьма достойным образом сближает марксизм и спиритуализм. И это еще один горизонт венского искусствознания, весьма полезный, между прочим, ввиду иного сорта критицизма — совсем правого и архаически «клерикального» (в лице того же Зедльмайра)³¹.

А что если применить к этому строгому обличителю современности его собственный метод «критических форм»? Напомним, что дворжаковскую «историю духа» он корректирует как историю разрывов человеческого духа. Тогда не будет ли отчасти духовной, отчасти и методологической симптоматикой его поздние тексты, относящиеся к периоду уже зальцбургскому и посвященные делу спасения города, приютившего Зедльмайра после выхода на пенсию в Мюнхене? Что символизирует то обстоятельство, что последние тексты — фактически про руины? Заметим, что тема противостояния Вены и Зальцбурга вписывается в замысел конференции буквально с другой — именно западной — стороны: проблема рецепции поэтому дополняется проблемой противостояния и сопротивления венскому искусствознанию³².

Мы завершаем наш обзор краткими впечатлениями от пленарного доклада Артура Розенауэра, венского ординариуса (с 1982), напомнившего — в очень живых и личных красках и выражениях — историю существования венской историко-художественной научной традиции (сам докладчик — ученик Пэхта). Очень важная корректура, предложенная профессором Розенауэром (напомним, что он инициатор серии

семейной жизни заставили Стжиговского таки принять приглашение Венского университета возглавить кафедру истории искусства, и его инаугурационная лекция «История искусства в Венском университете» (1908) была просто «переполнена взрывчаткой» [1, S. 297]). На самом деле реальная и трагическая трансцендентность всей социально-политической экзистенции преодолевается, скорее всего, феноменологически (лейтмотив выступления профессора Пранге, на наш взгляд).

31 Проблемный характер зедльмайровской религиозности и вообще — типично австрийской и типично «до-второватиканской» — теологии описывает и обсуждает (не без полемических, скажем так, излишеств) один из авторов сборника «Венская школа. Воспоминания и перспективы» (2004): *Zaunschirm T. Sedlmayr ohne Gott* [5, S. 247–254].

32 Еще один неслучайный концептуальный изоморфизм: скульптор фон Гильдебрандт, задавший тон всему историко-художественному формализму, каким-то значимым образом присутствует в противостоянии опять же скульпторов Торака (Зальцбург) и Вытрубы (Вена). Один, как известно, — любимый художник фюрера, другой — чуть не погиб в период пребывания у власти этого, увы, тоже австрийца (но живописца-акварелиста!).

переизданий *Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*), состоит в том, что само понятие «венская школа» слишком настаивает на методологической гомогенности, которой не было и которая не позволяет, будучи признаваемой, видеть максимальную творческую неповторимость каждого из представителей венской науки об искусстве. Особенно это касается как раз учеников Шлоссера (группировавшихся вокруг ежегодника *Kritische Berichte*). Они несомненно демонстрировали «апостольское преемство» касательно своего учителя, но тем не менее развивались довольно свободно и совсем по-новому (совсем разные Зедльмайр и Гомбрих, например, концептуально были почти что братьями в своих теоретических поисках и привязанностях). Эту новизну и самоидентичность им обеспечивала гештальт-психология, в своих методологических постулатах аналогичная «новой предметности», согласно венскому профессору³³. Слабость, по мнению Розенауэра, такого подхода (мы находим, так сказать, на стороне некоторый радикальный метод и потом им пользуемся в своих целях) состоит в том, что тексты об искусстве могли писаться ради именно применения этого метода, что давало (особенно у Зедльмайра) характерную и порой невыносимую «аподиктичность» даже на уровне тона: читателю демонстрировали правильный метод и заодно его просвещали, наставляли и даже — в идеале — исправляли (так сказать, методически-моралистически)³⁴. Выступление профессора Розенауэра завершилось вполне актуальным вопросом о границах венского влияния, которое, по его тонкому замечанию, — как цифровое изображение (в наше время — вполне злободневная аналогия) — одновременно и везде, и нигде³⁵.

Несомненно, череду подобных аннотаций и сопровождающих их комментариев можно было бы продолжить, тем самым сформиро-

33 Профессор Розенауэр приводит одно замечательное замечание отца гештальт-теории К. Коффки: место и роль гештальта иллюстрируется ситуацией с открытым капотом автомобиля — мы видим и описываем расположенный внутри мотор, но мы должны иметь в виду, что этот мотор существует, мягко говоря, для иных целей. Мы должны сесть в машину и завести этот самый недавний объект нашего интереса-наблюдения. Гештальт в искусстве действует похоже: исследователь должен использовать произведение, если он видит его «гештальтно», по его назначению, которое заключается в прямом воздействии на всякого зрителя, пускай и вооруженного научными навыками и намерениями.

34 Отчасти, как заметил профессор Розенауэр, этот ригоризм в следование некоторому концептуальному «впечатлению» сродни типично венскому источниковедческому императиву: верность источнику историческому в одном случае и строгое соответствие источнику теоретическому — в другом.

вав уже на чисто назывном уровне современное теоретическое лицо венской традиции. Мы взяли малую толику докладов, отобрав почти все, касающиеся теории и метода. Общее впечатление таково: именно современная и, соответственно, актуальная рефлексия на венский методологический опыт активизирует, можно сказать, скрытые измерения, наверное, всякой когнитивной практики, обращенной на творческую визуальность. Это самая настоящая и совершенно неизбежная герменевтика той самой поэзии когнитивного творчества, что, по всей видимости, не знает не то что географических и политически-национальных, идеологически-меморативных, но и эпистемологических, эстетических, институциональных и даже антропологических границ, превращая все перечисленное, и многое иное в грани некоего и идеального, но и вполне реального, а главное, даже не интер-, а прямо трансдисциплинарного тела «живого искусствознания», которое, между прочим, как мог, выстраивал всю свою жизнь еще один венец — Ханс Титце³⁶.

Наличие теоретического наследия как реального опыта прежних поколений и наличие прав на него — безусловное условие реальности и правомочности и сегодняшнего, актуального контекста познавательной активности, обращенной на те или иные художественные практики, не столько даже питающие теорию, сколько придающие ей дополнительные (в смысле комплементарные) измерения.

IV.

...Несимметричным продолжением венской школы и пражской конференции — в связи со Стжиговским это кажется особенно очевидным —

35 Заслуживают отдельного упоминания наблюдения профессора Розенауэра касательно связей венской науки с российскими явлениями: это и близость Зедльмайра идеям Тынянова, и почти совпадения формулировок у Пэхта и Бахтина (в частной беседе были упомянуты и личные впечатления от встречи с М. Алпатовым).

36 Tietze H. *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954. Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien*, Bd. 2007. Это репринт издания 1927 года с некоторыми купюрами самых экстравагантно-экспрессионистических текстов, между прочим, касающихся все той же «крови» и той же «почвы», этой кровью, кстати говоря, пропитанной (невольное, но совершенно реальное пророчество ученого-еврея!). Принципиальная рецензия упоминавшегося Поллака на книгу Титце «Методы истории искусства» (1913), ставшую своего рода прощальным словом первой венской науки об искусстве: три четверти солиднейшего объема — исключительно источниковедческие сюжеты, которые, по верному замечанию Поллака, только и оправдывают нашу неспособность к прямому контакту с произведением.

могло бы стать обсуждение влияния, так сказать, вне-институционального и вне-политического свойства. Мы увидели как раз *Orient*, пусть и ближний, и даже европейский. Вена, обращенная к Западу (не обязательно через Северо-Запад, как это делал тот же Стжиговский), достигает и Франции, избавившейся от позитивизма с помощью лекций и учеников Стжиговского (первый из них — Юргис Бальтрушайтис), и англосаксонской цивилизации, узнавшей, что такое даже не строгая, а просто реальная наука об искусстве (Гомбрих, Пэйт, Курц, Титце), и историю искусства в Соединенных Штатах, в лице Мейера Шапино преодолевшую марксистский соблазн с помощью все того же структурализма, пусть и критически, но усвоенного благодаря молодым ученикам Шлоссера.

Так и хочется в заключение просто вернуться к череде имен и методов, ведь недаром Мейер Шапино увидел в учениках Шлоссера новую школу: это и новые подходы, и, что самое главное, новые политические обстоятельства, кратко именуемые *Anschluss*, и новая война.

Именно она, между прочим, не дала развиваться отношениям того же Зедльмайра и Алпатова (они состояли в переписке даже в начале 1941 г.). Из-за этих и прочих обстоятельств отечественное искусствознание не смогло не то что вписаться в венский опыт, но даже к нему приблизиться. Час нового искусствознания у нас еще не пробил, хотя возможности были и отчасти есть.

Политика продолжает, причем в настоящее время — по нарастающей, влиять на историографию венской школы и на историческую методологию науки об искусстве: тень нацизма (вернее — обвинений и подозрений) продолжает преследовать вполне определенные и, что самое болезненное, весьма принципиальные фигуры, главная из которых — Ханс Зедльмайр. Именно он — наиболее примечательное лицо венской науки об искусстве с самой сложноустроенной методологией, требующей подробного и строгого критицизма, но именно в нем никто после Второй мировой войны — по абсолютно законным основаниям — не желает находить какое-либо сходство с собой³⁷.

Можно ли избавиться от прошлого истории искусства, не избавившись от истории искусства как таковой? Какое прошлое мы готовы принять как настоящее, а какое заслуживает окончательного погребения и, соответственно, примирения? Какова политика искусства и совпадает ли она с политикой науки о том же искусстве?

Замысел конференции не достиг пределов нашего отечества по совершенно справедливым и «объективным» причинам, в отличие

от самой Вены: Стжиговский, как кажется, не просто так приезжал в Россию. Может быть, в его лице (пусть и не самом респектабельном) это сама Вена позвала нас вернуться в Европу? Никто ее у нас не похищал, скорее — наоборот. Сонм великих имен, идей, интенций — в нетерпении и ожидании...

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Kultermann U. Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. 1. Aufl. Wien-Duesseldorf: Econ-Verlag, 1966.*
2. *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Peter Bethhausen u. a (Hg.) 2. Aufl. Stuttgart — Weimar: Verlag Metzler, 2007.*
3. *Prange R. Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner, 2004.*
4. *Venturi L. Geschichte der Kunstkritik. München: Piper, 1972.*
5. *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven [Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LIII, 2004]. Wien, 2005.*

37 На самом деле проблема состоит в том, что существует реальный баланс между критикой и апологетикой Зедльмайра (он или чарует, или отвращает). Хотя, по большей части, все это — историографические войны, отгремевшие к началу 70-х, но тем не менее как раз сегодня наблюдается явная «весна Зедльмайра», странным образом претерпевающего некую концептуальную реинкарнацию — феномен, про который нужно лишь сказать, что он нуждается в актуальном толковании, а не просто в ритуальном анафематствовании (ср. блестящий и неподражаемо односторонний памфлет на эту тему: *Binstock B. Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History* [5, S. 73–86]). Один из самых жестких и документально убедительных счетов к Зедльмайру предъявляет Ауренхаммер: *Aurenhammer H. H. Zäsur oder Kontinuität...* [5, S. 11–54].